



TITLE:

虚構の時間と時制の形式

AUTHOR(S):

平田, 由美

CITATION:

平田, 由美. 虚構の時間と時制の形式. 人文學報 1990, 66: 65-79

ISSUE DATE:

1990-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/48327>

RIGHT:

虚構の時間と時制の形式

平 田 由 美

- I はじめに
- II 文法的考察
- III 上位話者の存在とムード
- IV テクストの観察
- V テンスの混淆をゆるすもの

I はじめに

(前略) われわれの国の言葉にもテンスの規則などがないことはありませんけれども、誰も正確には使つてゐませんし、一々そんなことを気にしてゐては用が足りません。「した」と云へば過去、「する」と云へば現在、「しよう」と云へば未来であります、その時の都合でいろいろになる。一つの連続した動作を叙するにも、「した」「する」「しよう」と同時に使つたり前後して使つたり、全く規則がないのにも等しい。

谷崎潤一郎『文章読本』¹⁾

谷崎は日本語の文章に生じるテンスの混淆を「西洋語にあるやうなむずかしい文法」を持たない日本語の性格に帰している。日本語に「文法」がないというのは、ずいぶん乱暴な議論だが、それでは文法研究者の側からのこの問題に対する説明はどのようなものであろうか。

小説などの叙述の文章は性質上過去形が基調となっている間へ、主観的な現在形がどんどん入りこんで来る。いわゆる歴史的現在に近いものだから、そう呼ぶべきかもしれないが、日本文ではその使用が非常に多く、センテンス毎にテンスが変わったりすることさえある。だから歴史的現在の名称であつさり片づけしないで、いろんな実例を丁寧に調べてみるのが大切であろう。

これは三上章の『現代語法序説』の一節である。三上はここで、客観的に事実を報告する過去形で終わるのは、「パーフェクティブな述語」(＝動作・出来事の動詞)である場合が多く、逆に主観的な知覚や主張を表わす現在形で終わるものには、「インパーフェクティブな述語」(＝状態性の述語)が多いことを指摘している²⁾。

寺村秀夫は基本形(＝現在形)と過去形との使い分けについてこの指摘にふれ、「傾向としてそうであるというにとどまり、はっきりした法則性としてつかみ出すことは、今のところ不可

能といっぴょい」として、この種の使い分けを小説の表現技法上の問題として、彼の考察の対象からは除外している³⁾。

言語の一般的な用法における法則を記述説明する文法家の立場として、もちろんこの態度は正しい。しかしながら、言語の特殊な用法である小説のことばもまた、その一般的な用法を基本にしていることもまた、否定できない事実である。とすれば、三上があえて小説言語をその考察の対象に加えたごとく、小説テキストに表われる技法についての文法的な説明もある程度はなされねばならないであろうし、また可能なのではないかと考えるのである。

たしかに文末に述語がくる日本語において、ひとまとまりの文章のテンスが統一されれば「タ」もしくは「ル」の単調な繰返しを引き起こすということはある。この意味での「ル」と「タ」の混淆は、物理的な理由による文飾上の問題、もしくはリズム論の領域に関わるものであるかもしれない。しかし文学テキストを子細にみてゆく時、そこにはこれでは説明のつかない、各々のテンスに固有の用法とも見えるものがあり、それが主題や小説技法の観点から特殊な効果を産みだしているように思えるのである。

本稿で扱おうとするのは日本語における時制の転換、より正確にいうならば「ル」と「タ」の混在という現象である。小説に代表される文学の言語において、しばしば現在形が過去形の文章に混じって現れることは周知のとおりである。これは日本語に限らず、いわゆる「歴史的現在」として広く見られる事象である。どの言語においてもそれが日常会話よりは文学作品において多く現れる事実、この現象が虚構を構築する際の技法——小説の文法——に深くかかわっていることを予想させる。

しかし問題となるのは、いわゆる歴史的現在が、あるひとまとまりの文章による現在形の叙述で、しかも一篇のクライマックスともいべき場所に出現するのに対して、日本語においては現在形と過去形の交替はより小さな範囲で——極端な場合には一文ごとにおこりうる——また、より頻繁におきることである。

文学言語において時制の転換を引き起こす文法とは、いったいどのようなものであるのか、またその頻発性をもたらすものとは何なのかを、ここで考えてみたい。

- 1) 中央公論社、1960年、68ページ。
- 2) くろしお出版、1972年、219～224ページ。
- 3) 『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』（くろしお出版、1984年、78ページ）。

Ⅱ 文法的考察

文章における「ル」と「タ」の混淆を考える前提として、まずその対立の文法的意味をおさえておく必要があるだろう。

近ごろ改訂された金田一春彦の『日本語』では、旧版になかった「文法から見た日本語」という章がもうけられ、そこに動詞のテンスとアスペクトがとりあげられている。同氏の「日本語動詞のテンスとアスペクト」（『日本語動詞のアスペクト』むぎ書房、1976年）では、「タ」をテンスとして分類していたのに対して、ここでは「タ」にテンスとしての過去とアスペクトとしての完了の二つの側面が認知されている¹⁾。

「タ」を（過去の）テンスとして分類する立場では、「タ」がアスペクトとして機能する場合の説明に苦慮することになる。これに対して「タ」を（完了）アスペクトとして分類し、日本語には時間と直接結びついた表現としてのテンスを表わす文法的形式がないという説が一方にある²⁾。

しかし、日本語を通時的にみたときには、過去を表わす助動詞「き、けり」と完了を表わす助動詞「つ、ぬ、たり、り」が区別してもちいられていたこと、そしてこれらの助動詞が近代語において「タ」の一語に収束した経緯から考えて、「タ」の中には過去／現在の対立を示すテンスと、完了／未完了の対立を示すアスペクトの両方がないまぜになった形で存在しているのは否定できないだろう³⁾。

金田一は新版『日本語』において、かつて「一つの原辞の意義はなるべく少なく考えよう」という考えにとらわれて、以前も過去も完了も同じに解釈しようと苦しんでいたが愚かだった」と述懐し、このことに気付かせたものとして、前節でふれた寺村秀夫の『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』をあげた。

そこでは、「ル」と「タ」はそれぞれ「基本形」と「過去形」と命名され、「基本形は現在を表わし、過去形は過去を表わす」というテンスの対立として定義されている。そしてこの根本的な使い分けが、動詞の語義的意味（動作を表わす動詞か、状態を表わす動詞か、など）のちがいによって、基本形が未来の事を表現する場合のあることなどが指摘されている。

このような発話の時点と述べる対象であることがらの時間的關係としての「ル」と「タ」の対立に対して、アスペクトとしての対立が加えられる。それは、〈（老人は近寄って来て、私の頭へ手をやり、）「大きくなった」と云った。〉という文における「大きくなった」が、「大きくなる」という事態がある過去から現在に至る幅をもつものとして意識され、現在をその幅の端にあるものとして、その事態の実現を表わす、すなわち「既然」のアスペクトを示すものとして、「この子は今に大きくなる」という文における「大きくなる」の「未然」と対立させたのである。

『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』におけるテンスとアスペクトは総括して次のように述べられる。

テンスは、ムードの一つである確言のムードが、時に関わる文であるときに、必ず選ばねばならぬ形式、つまりムードの一つの形式であり、アスペクトは、コトの中心をなす述

語に付随して、いろいろな描叙類型的意味を添える形式の一つ、つまりコトに属する要素の一つである、と考える。両者は、しかし、基本形と過去形の対立が、先に見たようなテンスの側面と、次に見るアスペクト的側面をもつというところで、いわば相互乗り入れをしていると理解される⁴⁾。

本稿では「ル」と「タ」の対立を、寺村のいうように、一般的には点としての事態の前後関係を言表主体の発話時に関連させて問題にするテンスとして機能し、ある時には「幅をもつ事態を背景として、あることの実現・未実現を問題にする」アスペクトとして機能するものとしてとらえる。そしてアスペクトが対象の性状としてコトの内部にとどまるのに対して、テンスはムードの表現としてコトをその外側から包み込んでいると考える。

このようにアスペクトを客体的表現であるコトの世界に属し、テンスを主体的表現のムードに属するとする見方は、小説言語における「ル」と「タ」を考える際の有効な視座を提供する。すなわち、テンスを文全体にかかるムード成分の一つとする構文論を、文学作品という、より大きな単位に持ち込むことで、虚構テキストの内部を物語内容というコトとそのコトに対する言表主体の態度表明であるムードとに分け、後者が前者を包み込んだ総体としてテキストを分析する視点を確保しようというわけである。

これによって、いま問題にしている「タ」が「ル」にとって替わられる事象のうちのあるものがうまく説明できることになる。

たとえば、一般に感情を表わす形容詞は第三者にはもちいられないという文法的制約がある。それは、「僕は蛇が怖い」とは言えても、「彼は蛇が怖い」というのはふつうの会話文としては非文法的であるとされるような類のものである。ところが三人称であっても、「彼は蛇が怖かった」と過去形になれば非文法性はなくなる。寺村はこのような感情表現の文に、より高次の文のムードを考えることによって、「感じ手の人称制限」を解除する一般的な条件の説明を可能にした。つまり、感情表出のムードをあらわす高次の文が、「僕が蛇が怖いコト」ということがらを包んで、全文を成り立たせる要素として存在するとし、感情表出のムードは、その下に包み込むコトの中の感じ手を表わす名詞が一人称であることを要求する。三人称であっても過去形になると不自然な感じがしないのは、「タ」が文のムードを「感情を直接に表出する」ムード（これは発話の現時点すなわち現在形でしか成立しない）から、「事実を主張・報告する」ムード（過去・現在・未来のいずれについても成り立つ）へと切りかえるため、というのである⁵⁾。

日常言語で必ず過去のムードに支配されねばならない三人称の感情表現が、小説の文章において現在形でも成立するのは、小説言語においても感情表現というコトを包み込んで、それを全体として過去のものにしてしまう、より高次の文のムードがあり、それが文の表層化に際して消去されたと考えられるのではないだろうか。すなわち小説の言語においては、語り手による報告や説明のムードがコトとしての物語内容を包んでおり、さらに言表主体としての作者に

よる、物語のモードとでも呼ぶべきものがそれら全体を包み込んでいるという図式を考えるわけである。まず、物語世界の事象そのものに内在する時間的様相を表示するアспектとしての「ル」と「タ」の対立があり、それがコトの世界を形成している。つぎにそれを眺める語り手の位置から見た時間の前後関係を示すテンスとしての「ル」と「タ」の対立、そしてそれら全体を虚構としてしるしづける物語のモードともいうべき過去時制の「タ」が最後に現れるといった具合に、「ル」と「タ」はさまざまな意味のレベルで重層しているとみるのである。小説テキストの「ル」と「タ」の混在は、このような種々のレベルにある文のコトとモード、モードとモードとの関わり合いとして考えられねばならない。

- 1) 『日本語 新版（下）』（岩波書店、1988年、111～118ページ）。
- 2) たとえば松下大三郎『標準日本口語法』（中文館書店、1930年）、国弘哲弥「日本語・英語」（『講座日本語学11』明治書院、1982年）など。
- 3) 拙稿「プロスペクション・レトロスペクション」（『言語生活』1987年9月）、山口明穂『国語の論理』（東京大学出版会、1989年）参照。
- 4) 前掲『日本語のシンタクスと意味Ⅱ』、118ページ。
- 5) 寺村秀夫「感情表現のシンタクス」（『言語』1973年2月）。

Ⅲ 上位話者の存在とモード

はなし（物語内容）の時は書記行為の時に先行するがゆえに、はなしは必ず過去形でかたられるべきものである¹⁾。つまり、物語のモードは基本的に過去のテンスであるといえる。それは物語世界の材となっているのが（現実の作者や読者からみて）過去、現在、未来のいずれであるかを問わない。もちろん未来に属することがらを予言の書物の体裁を借りて、未来形で述べることもできよう。しかし一般的には未来世界の叙述もまた過去の出来事として、過去形で示されるのが普通である²⁾。

というのは、物語世界を発端と終結をもつ、閉じた世界として提示するには、その世界に対する全体的なパースペクティブをもつがゆえに、それを完結した過去として振り返る位置が、もっとも容易な視点を提供するものだからである。このような語りの位置は伝説や神話、あるいは昔話などに典型的にみられるが、どのような物語も書記行為の時間に先行しているという意味では、語り手にとっての過去の出来事である。

もちろん一方では、現在形で語られるテキストの存在も否定できない。その究極的なかたちは、進行しつつある事態を実況中継する語り手によるもので、かれの突然の死がただちに物語の中絶をもたらすといった類のものである。とはいえ、このようなテキストは非常に稀で、はたしてそれを小説、すなわち虚構の言表と呼ぶべきかどうかは大いに疑問のあるところである。小説テキストにおいてみられるこの種の現在形叙述は、多く手法として用いられており、多か

れ少なかれ、テキストの部分に限られる。したがって現在形が基調となるようなテキストにおいては、それを全体として統轄するところのさらに上位の語り手が存在していることがふつうである。作者（を称する上位の語り手）がそのテキストを手に入れた経緯について述べる文言が冒頭もしくは末尾に付されるという手口はその典型である。このような手法は、現実の作家は物語の語り手ではありえない（とりわけそれが現在進行形で語られるようなテキストでは）という虚構言語の了解事項を逆手にとったもので、テストを自分以外の「真の語り手」に譲り渡すことでテキストを「真実」のものとして提示しようという意図に出るものである。

例えば、二葉亭の『平凡』は、語り手「私」の生い立ちから始めて現在に至るまでの物語である。このテキストが語り手の現在時（机に向って書きつつある時間）を含んだ現在進行中のものであることは、「……が、待てよ。何ば自然主義だと云つて、斯う如何もダラダラと書いてゐた日には、三十九年の半生を語るに、三十九年掛かるかも知れない。もう少し省略らう。」や「今日は如何したのか頭が重くて薩張り書けん。徒書でもしやう。」といった言説が示している。このようなテキストは語り手が存在するかぎり永久に続く。二葉亭はこれを閉じた一つの物語とするために末尾に次のような細工をほどこしている。

況んやだらしのない人間が、だらしのない物をかいてゐるのが文壇の……………

（終）

二葉亭が申します。此稿本は夜店を冷やかして手に入れたものでござりますが、跡は千切れてござりません。一寸お話中に電話が切れた恰好でござりますが、致方がござりません。

この「二葉亭が申します」というメタ・テキストの発言は、テキストを全体として掌握している、より高次の言表主体によってなされたもので、彼の表現者としてのモードが現在進行形のテキストを保証しているのである。そしてさらに言えば、その「二葉亭」なる人物が、その稿本を手に入れた経緯について読者に語りかける現在形の語りそのものを包み込む虚構のモードが「二葉亭が申します」という言辞の外側に隠されているのである。

これに対して、過去形を基調とする物語の多くでは、このような作者（と、それをなめる人物）のメタ・テキスト的言表は顕在化しない。後者のテキストでは、作者自身はかれが架構した語り手の背後に後退している。この語り手は物語世界に対して、内側・外側いずれの位置をもとりうるために、テキストの表層にはその位置に対応した時間の表現形式が現れる。

物語内話者は常に物語世界の“今”にいるために、かれの言説がとりうるモードとしてのテンスは現在時制としての「ル」であり、「タ」は完了としてのアスペクトとしてのみ出現する。

一方、物語外話者にとって物語世界は過去のものであるがゆえに、物語叙述は常に過去のテンス、「タ」を要求する。物語外話者による現在形の叙述は、物語世界内のことがらや事態の叙述ではなく、その外から物語世界に対する注釈や解説、感想を述べる言述のモードである。

この物語世界をめぐるモードの重層性は、図示すれば以下のようなものとしてとらえられるだろう。

[[<(物語内容) 物語内話者のモード>物語外話者のモード] 虚構のモード]

コトとしての物語内容を包み込む [] 内のモードは、物語内容 (histoire) に対する物語言説 (discours) であり、バルトの言うごとく、ここには物語の時制やアスペクト、叙法といった構造的クラスが含まれる³⁾。

これらの物語内容と物語言説をさらに外側から包み込んでいる虚構のモードとは、虚構を虚構として成り立たせている一種の信号であるが、これは一般には言語的表現をとらずに、本の題名や装丁、あるいは文芸書コーナーや棚といった、その書物が書店で占める位置などの記号表現によって虚構であることを示す⁴⁾。したがって、現実の物語テキストに現れるのは [] 内の物語内容及び物語内／外話者のモードであることが普通である。

さきに二葉亭の『平凡』でみたとおり、物語の直接提示をめざすテキストにおいては、モードさえもがしばしばテキストの中核をなす物語の世界からはみ出して、冒頭や末尾に付加される物語枠としてのモードに変容している。もちろん、“作者”をなめる人物を物語外話者にしたてて、読者に話を提供するようなかたちのテキストにおいては、物語外話者のモードはその痕跡をテキストの表層に残すことになる。

物語世界での行動・出来事・事態の時間的分布や輪郭を示すアスペクトに対して、それらの出来事や事態を発話の時間に関連させる deictic (話者基準的) なテンス⁵⁾は、それら物語話者の位置を示す重要な痕跡のひとつである。すなわちテンスの機能が deictic なものであるとすれば、日本語の小説の文章においてテンスが過去から現在へ、現在から過去へとめまぐるしく転換するのは、その基準となる話者の、物語外から物語内へ、またその逆へという、位置の変化を反映したものであると考えることができる。

小説言語においてテンスの転換をもたらす物語話者の位置変化はどのような理由で引き起こされるのだろうか。それは文章表現における表現主体のありようが、小説言語と日常言語においてかなり異質なものであることに由来している。

三浦つとむは時制の認識構造について客体界と主体界との二本の時間軸を設定し、それが互に「無関係ではなく、相対的独立として理解すべき」ものだとした。すなわち、客体界 (= 対象世界) の時間は、a (過去) — b (現在) — c (未来) と流れ、主体界 (客体界を対象として認識する言語主体の世界) の時間はこれとは平行して a' — b' — c' と流れている。現在の存在である b' の言語主体が対象 b を現在としてとらえるのは、b と b' とが位置的に同じ時点にあるからで

あり、対象 a を過去として捉えるには、主体は観念的な自己分裂を起こして、いったん自己の時間にとって過去である a' （それは a を現在として捉える点）へ移行し、ふたたび b' に復帰して「タ」と述べなければならない。現在形で叙述されている過去のことがらというのは、この b' への復帰が行なわれず、自己分裂したまま a' の位置に居る言語主体によって表現されたものである。そのためこのような現在形の叙述では、読者もその言語主体同様、自己の主体的世界へと復帰する必要がなく、物語の客体的世界にとどまってそれを眼前に見聞きできるとする⁶⁾。

日常言語において過去の事態が表現されるためには、表現の主体はいったん観念的自己分裂を起こして自己にとっての過去の時点に移行し、対象としての客体界の事象についての把握を行う。この位置のまま表現がなされた場合には現在形、主体の現在に立ち戻った場合には過去形の叙述になるというわけである。ところが小説言語においては、表現主体の取りうる位置は、現在の主体界のみではない。作家は自己とは全く別の表現主体を立てることによって、客体界に表現の時間軸を設けることが可能である。この架構された客体界の表現主体は、物語内の登場人物たる〈わたし〉であることも、また物語世界に存在してはいるらしいものの、登場人物には感知されえず、物語中に事件を引き起こすこともできない第三の人物であることもある。しかも、物語世界外のすなわち主体界の表現者でさえも現実の作家とは別の仮想的作者であることすらある（さきの『平凡』における「二葉亭」なる人物を想起せよ）。

書記行為の時間に先行するがゆえに、過去のテンスを基本とすべきテキストの時制に現在形が出現するのは、まさにその言表が物語世界内の現在時に配された語り手によってなされたものであることによる。同じように、日常言語ではふつう、「らしい」や「ようだ」といった推量のムード表現を付加しなければならない三人称の感情や思考についての叙述が、小説言語においてはムード表現なしに表わされるのも⁷⁾、「他者の心を読み取る人」(mind-reader; telepath) が語り手として立てられているからなのである⁸⁾。

虚構における叙述を特徴づけるのは、このような第三の人物の物語内世界での時間軸の移動と、物語内と物語外の世界の往来の自在さ、あるいは現実の作家の意図的な隠蔽とその手段としての仮想作者の存在などにあって、それがテキストの時間表現を複雑なものにしている根源的な理由である。

ムード表現の多層性はこの表現主体の多層化とまったくパラレルな関係にある。次節では、その関係について実際のテキストにあたりながら見てゆこう。

- 1) トドロフとデュクロは、『言語理論小事典』（朝日出版社、1975年）で、「はなしの時 (temps du l'histoire)」、「書記行為の時 (temps de l'écriture)」、「読み行為の時 (temps de la lecture)」の三つをテキストに内在する時間としてあげ、言語における時制（いわゆる tense）と存在の次元という時間 (time) との関係を区別し、テンスの「ただときを指示するのに役立つだけでなく、話している人と彼が語っていることがらとのあいだの独自の連関もまた表わす」という側面を指摘した。
- 2) ヴェインリヒは『時制論』（紀伊国屋書店、1982年）の中で、オーウェルの『1984年』を例にこ

れについて論じている。

- 3) バルトは物語の構造を物語内容（histoire）と物語言説（discours）に下位分類し、前者の下に行
為の論理や登場人物の統辞法を、後者の下に物語の時制、アスペクト、叙述といったものを位置づ
けている（『物語の構造分析』花輪光訳、みすず書房、1979年、23ページ）。
- 4) 前掲『時制論』においてヴァインリヒとは、時制全体を時間の前後関係についての情報として定義
されるよりさらに大きな信号機能をもっているとして、「過去はとりわけ『語られた世界』の時制
であり、この特性により、『語り』の発話態度の情報を聞き手に伝える」と述べている（30～69ペ
ージ）。筆者は、このような信号としての時制の機能を否定するものではないが、書物としてのテ
クストが現実の世界においてもっている装丁や書店での位置といったさまざまなかたちで、より大
きな信号機能として読者に働きかけている事実をみのがすことはできないと考えている。
- 5) ライオンズ『理論言語学』337ページ（大修館書店、1973年）。
- 6) 三浦つとむ『認識と言語の理論 第二部』493～501ページ（勁草書房、1967年）。
- 7) ムードの成分には、テンスのほかにも「ようだ」「らしい」といった推量や予想、あるいは「は
ずだ」「のだ」のような説明的言辞など、話し手の対象についてのなんらかの態度をしめす表現や、
いわゆる終助詞の「よ」「ね」など話し手の話しあいてに対する態度表明などが含まれる。コトの
内部で種々の要素がそれぞれに位置をもつように、これらムード成分もまたシンタクス上の序列を
もつ。紙幅の制約からここではムード内部における各成分の関係には説き及びえなかったが、たと
えば「です」や「ます」などのいわゆる丁寧体の助動詞が文末に用いられた文にあっては、話し手
の話しかけている相手に対する敬意が、他のいかなるムード成分よりも強く文全体のムードを支配
すると考えられる。語り手がその存在を消滅させてゆく流れにある近代文学において、「だ」「であ
る」調が「です」「ます」調を駆逐する言文一致の動きもこの観点から説明できるだろう。
- 8) 大江三郎『日英語の比較研究』190ページ（南雲堂、1975年）。

Ⅳ テクストの観察

越後の春日を経て今津へ出る道を、珍らしい旅人の一群が歩いてゐる。母は三十歳を踰え
たばかりの女で、二人の子供を連れてゐる。姉は十四、弟は十二である。それに四十位の
女中が一人附いて、草臥れた同胞二人を、「もうちきにお宿にお著きなさいます」と云つ
て励まして歩かせようとする。二人の中で、姉嬢は足を引き摩るやうにして歩いてゐるが、
それでも気が勝つてゐて、疲れたのを母や弟に知らせまいとして、折々思ひ出したやうに
弾力のある歩附をして見せる。近い道を物語にでも歩くのなら、ふさはしくも見えさう
な一群であるが、笠やら杖やら甲斐々々しい出立をしてゐるのが、誰の目にも珍らしく、
又気の毒に感ぜられるのである。

これは森鷗外『山椒太夫』の冒頭であるが、物語が現在形の叙述で開始される例はきわめて
多い。ウスペンスキーは、物語のクライマックスで用いられる現在形を「小説＝行為のさなか
に聴き手を惹きつけ、主人公のいる場所に聴き手を据える」手法だとしているが¹⁾、物語の冒

頭に現れる現在形もまた、開巻即、読者をその世界の只中へと引きずり込む力を持つようである。

小説テキストの現在形がこのような働きをするのは、それが語り手のテキスト世界における同時存在的言表行為であることを示す機能を持つことに起因している。つまり作者は語り手にテキスト世界の状況や出来事について、その世界内から同時中継する位置を取らせているわけである。このような語り手による現在形の叙述は、とくに読者がかれの視点を受け入れることで、読者を語り手の視点がある物語世界のその場所へと連れ出す。物語世界内に身を置いた読者にとっては、あたかもその出来事が眼前で繰り広げられているかのような効果をもたらすのである。

しかしながらここで注意しなければならないのは、このテキストの最後に見える「のである」という文末である。三浦の指摘どおり、「タ」は対象を過去としてとらえる言表主体の現在時からのムードを示すものであるが、語り手のムードのすべてが「タ」に一義的に結びつくわけではない。過去のことがらである物語世界の出来事や登場人物についての語り手の注釈や説明、あるいは推量は多くの場合現在形でなされる。これらは、語り手が過去のことがらである物語の事象を自己の世界に持ち込んで、その立場において解釈しようとする言表行為のムードを表わしている。このようなテキストでは語り手が物語の前面に突出してくるために、読者はその語り手を通して間接的に物語を体験することになる。引用について言えば、巻頭、物語の客体世界へ連れ込まれた読者は語り手のこの説明的言辞によって、物語を受動的に受け取る読者としての主体的世界に引き戻されることになる。読者の客体世界における追体験をねらう作者は、極力これを避けて語り手を物語の客体世界にとどめおこうとする。それは外見は同じく現在形のテキストでありながら、言表主体のムードを欠いた、コトの直接的な表出となる。

博士は末の弟と一しよに大学の病理解剖室に往つた。解剖台の上に横はつた俊次郎の赤裸の遺骸を見た時、博士は種々の感情が簇がり起つて、注視してゐるに堪えぬやうな心持がした。しかし白い上被を着て刀を執つてゐる助手や、台を囲んで立つてゐる教授の手前があるので、我慢して見てゐた。そのうち頸の中央に刀が下る。介輔の助手が鉤で創口を左右に拡げる。白い喉頭の軟骨が縦に割かれる。其創口が又左右に拡げられる。其間執刀者は始終単調な声で、諄んじてゐる文を誦するやうに、所見を筆記者に口授する。暫くして執刀者が、これまでの口授の調子と変つた中音で、「これです」と云ひつつ、喉頭の内面の淡紅色をした粘膜を撮み上げた。教授等は皆頸を延べて、これを諦視しやうとした。

鷗外『本家分家』

この短編は、その冒頭部分に「これを読んだ博士の心には、遠い昔から、まだきのふのやう

に思はれる近い過去までの、種々の事が、きれぎれに浮んでは又消えた」とあるように、過去の出来事を回想する形式を採っている。語り手は博士の内面に踏み込んで、その「心持」をも述べるが、その心中の描写も、出来事それ自体も、語り手の現在時から振り返った過去としてとらえられている。この過去形のテキストに現れる一連の現在形叙述は、次弟の遺体解剖という博士の回想の中でも最も生々してシーンが、博士の脳裏にまざまざと浮び上がった光景として、語り手のムード表現を剥ぎ取ったかたちで直接的に提示されたものなのである。

この「ル」は、言表主体のムードの表出であるテンスとしての現在形ではなく、テキスト世界というコトそのものの直接的表出である。それはちょうど細江逸記が動詞時制を論じて、時間区分としての過去・現在に関わらない「陳述さるる事件が、言者の発言する際その知覚意識内に強力な印象を与へて居る時、それを明瞭確實に表示する」とした Present Perfect の機能²⁾に似通っている。このような叙述における語り手はもはや語る主体、ムードの表出者ですらなく一種の自動カメラと化して、物語世界の出来事を写し出す装置となっている。したがってこのようなコトの直接的描出は、強烈な印象の視覚的映像となる。

私がとおされたのはがらんとした広い部屋だった。(中略)机にはライト・スタンビックのボールペンが三本と卓上カレンダーがあり、その側にはペーパー・クリップがひとつかみちらばっていた。私は卓上カレンダーの日付をのぞきこんでみたが、日付はちゃんとあっていた。今日の日付だ。 村上春樹『世界の終りとハードボイルド・ワンダーランド』

語り手である「私」が行う部屋の描写は、主として過去形でなされている。語り手はその部屋が、自分の暮していた時空と同じ次元にあるものかどうか、かなりの不安を感じていた。だから、そこで見つけたカレンダーの日付がその日のものであったことは強烈な印象であり、大きな安堵なのであった。それが語り手を出来事を回想する現在の時点から一気に出来事の只中へと移動させ、叙述をコト（がら）の描写に変えたのである。

「日付はちゃんとあっていた。八月十二日。」という具合に、日付が具体的なカレンダーの数字として提示されていたなら、おそらく叙述はよりコトそのものに近づいていたであろう。その意味で「今日の日付だ」はかなりの程度で名詞的表現に近接しているのである。いわゆる眼前描写は、語り手の物語世界外からのムード表現を欠落させているという点において名詞的表現に近接するものである。

読ム、書ク、話ス、コノ三ツガ揃ハナケレバホンタウニ語学トハ言ヘナイ。
心ニ思ツタママソノ通りニ書クトイフコトハナマヤサシイコトデハナイ。

三上は、このような終止形を「動詞のセマンテームだけを抽象的に表していて、陳述の気持も薄く、時（刻）の観念も全く含んでいない」という³⁾。

三上の例文は埋め込まれた文の中の現在形であるが、もちろん主文の文末に現れる現在形にも同様のことがいえる。はじめの例文では、読点を句点に変えて「読む。書く。話す。この三つが揃わなければ……」とし、あとの例も「心に思ったままその通りに書く。このことは……」とすることが可能である。つまり、このような現在形は、その叙述内容が、ことがらのものとして時間概念を含まぬ状態で投げ出されたものであると考えられる。

二人が小さい時、父が二つある菓子一つ宛二人に遣ると、弟は先きに自分のを食つてしまつて、博士のをくれと云ふ。博士は「それは無理だ」と云つて遣らない。弟は泣く。そこへ父が出て、「弟を泣かせると云ふことがあるか」と云て、博士の菓子を弟に遣らせようとする。すると母が来て、賞罰を明にしなくては行かぬと云つて、泣く弟を連れて逃げる。かう云ふ事が度々あつた。

鷗外『本家分家』

これらの現在形は、それぞれの述語が表す行為や状態を時間とは無関係のコトとして示している。そして最後の一文の「かう云ふ事」がそれを受け、そういうことがらが過去に「度々あつた」と叙述の現在から振り返って語るわけである。この現在形による行為の列挙自体は、語り手にとってまた読者にとって、そこに移動しとどまるべき客体的世界を意味しないという点で、辞的表現の付加されない詞的表現、コトの世界に属する名詞に隣接するものなのである。

このようにテキストにおける「ル」と「タ」は言表主体の物語世界に対する時間的・空間的あるいは心理的な距離によって決定されるといえるだろう。この距離がひじょうに大きい場合、物語世界は伝説や昔話のように過去の出来事として振り返られるものとなり、時には語り手の物語内容に対する間接性を強める伝聞のムード表現（いわゆる伝聞推定の助動詞「そうだ」など）が加えられたりすることになる。これほどではないにせよ、語り手が物語の提供者としてテキストの前面にあって聞き手に対峙している場合には、現在である語りの時間（書かれたものにおいては書記行為の時間）と物語の時間とは隔たったものになる。これらのテキストでは語り手の現在時を反映した deictic な過去のテンス「タ」がテキストの基調となり、伝聞を始めとして推量や説明のムードといった語り手のモドゥッ的表現がそれに付加されるというわけである。

ところが、小説のように物語世界を直接的に読者に示そうとする虚構テキストにおいては、作者はテキストの背後へと後退し、かわって物語の提供者として語り手を架構し、かれにテキストを譲り渡す。このような語り手は現実の存在とはちがって、時空的に縛られておらずテキスト世界の内外を自在に移動しうる。物語の世界内に配された語り手による叙述は、物語のその場からの同時中継的なものになり、物語世界の現在、彼の現在に重なるためにテキスト

には「ル」という現在のテンスがあらわれることになる。この語り手が物語世界内において語る主体であることを放棄してしまうとテキストの表層からは表現態度であるムードの形式すらが消失し、語り手は一種の叙述装置と化して、テキストはより物語のコトそのものの表出となる。

読み手による（疑似的であるにせよ）直接体験を企図する作者は、読み手の言表主体に同化するという性癖を利用して、物語の世界内に語り手を配することで読者をその内側へ連れ込み、さらには第三者である語り手さえをも消去して登場人物に同化させようとする。作者の戦略は、まず最初に物語のムード、つまりこれは作者による作り話であるという標識を消却し、次に報告や説明のムードを消滅させて、それが語り手によって報告されているのではなく、読み手の眼前で繰り広げられている物語の世界そのものであるかのように小説言語の表層を作りあげるのである。

- 1) ウスベンスキー『構成の詩学』91ページ（法政大学出版局、1986年）。
- 2) 細江逸記『動詞時制の研究』71～73ページ（泰文堂、1932年）。
- 3) 前掲『現代語法序説』63ページ。

V テンスの混淆をゆるすもの

筆者はさきに近代文学における表現主体のありようを、語り手（＝作者）→叙述者1（≠作者）→叙述者2（≠作者）という変化をたどる図式として提示した。すなわち作者を名乗る語り手が物語世界の外側にあって、物語を注釈しつつ語る近世読本のような形態から、物語の背後に隠れた作者が語り手を物語世界内に設けて、その語りを通して物語を開示する形態へ、さらにその語り手が語る主体、判断する第三者であることをやめて無機的な叙述の装置と化してしまうという流れとして近代の小説をとらえた。そして二葉亭の『浮雲』がこの変化の種々相を具現しており、いいかえればこの作に至ってようやく近代小説の叙述装置の成立をみることになったと論じたのであった¹⁾。

これを本論に引き直すならば、『浮雲』に頻出する現在形叙述や精密な心理描写は、物語世界内に配置された語り手が、語る主体としての存在を放棄することで、語り手の表現態度の表出であるムード表現が消失した結果として説明することができるだろう。これによってテキストは、事件の様相や作中人物の心理状態といった物語内容そのものともいべきコトの内部に近づいたのである。

ところが三谷邦明は「タ」を「登場人物の心理の襲までを把握し確認できる、全知的な、また極めて近代的な概念」としての「作者」の言説を保証するものであるとして、これを批判した²⁾。しかしながら、作中人物の内面にまで踏み込んでそれを描写しうるのは、物語世界を外

側から眺める全知の「作者」ではなく、物語世界に同時共存する語り手にほかならない。『浮雲』にみえる解説や注釈といったムードの表現を欠いた心理描写はこの語り手が語る主体であることを放棄することで可能になったのであり、内言という心理のより直接的な描出も、この自動記録機械ともいべき一種の装置によって写し取られたものであるといわれねばならない。

シュタンツェルは、物語の語り手を＜「私」の語る物語状況＞、＜局外の語り手による物語状況＞、＜作中人物に反映する物語状況＞という三つの類型による円環図式として提示し、十九世紀末葉以来の小説に生じた変化のプロセスをこの図式のなかの＜局外の語り手による物語状況＞から＜作中人物に反映する物語状況＞への移行として論じている。語り手の後退による直接的な帰結としては、テキストの物語部分の減少と対話の増加、および局外の語り手による外的世界の出来事の報告から、作中人物に反映する内的世界の出来事の描写への変化という二つの現象があげられているが⁸³⁾、この二つの現象は後者が前者を取り込むことによって、対話を内的独白へと変化させる。

前節で論じた語る主体の後退と語られることがらのクローズアップ、すなわちムード表現の欠落によるコトそのものの提示は、内的独白同様、描写の視点が物語世界内にあるために現在時制をとるという点で共通しているが、内的独白が一人称の視点に固定されているのに対して、コトの提示はムード表現の付加によっていつでも語り手の存在を呼び戻すことができる流動的視点に結びついている。

……くだらない、彼女は心の中でつぶやいた。なんて退屈な田舎なんだろう。どうせ私は日本人には理解されないんだ。外国人に生れてくれればよかったんだわ。じっさい私の足は日本人ばなれしてるじゃないの。もしかしたら、祖先のどこかに、外国人の血がまじっているかもしれないんだわ。ああ、せめて東京にいて暮したい。……いやだわ！ と突然声にだして叫んだ。もう我慢できない。

花井はびっくりと小刻みにうなずいた。「じっさい、我慢なりませんねえ。なんていう連中なんだろう……無知で、ずうずうしくって……」

安部公房『飢餓同盟』

「心の中でつぶやいていた」によって描写は内的独白に移行する。もちろんそれらは現在形である。「いやだわ」と声を出すことによって描写は一転して内的視点をはなれ、声の主の動作を叙述する外的視点の過去形叙述に変化する。しかし最後の「もう我慢できない」が心の中のものかそうでないかは、そのあとの花井のことばが書きとられるまでは明らかでない。これ以前の部分における内的視点／外的視点の頻繁な移動がその区別を曖昧なものにしてしまったのである。

花井の「我慢できない」対象を取り違えたセリフは、「彼女」の内心の思考の流れを知るべ

くもない人物としての当然のものであり、この作品はこのような、人々のすれちがいを続ける内的夢想の絡み合いで成り立っている。それらの夢想を手にとるように捉えることのできる語り手の存在とそれを可能にする視点の移動が、その滑稽さを暴露してゆくのである。

シュタンツェルは内的独白と「カメラ・アイ」とを比較して、描写の現在時称を共通項としながらも、内的独白が一人称であるのに対し、「カメラ・アイ」は一人称／三人称を区別せず、カメラ・アイによる描写がときおり映し手の人物の視点から局外の語り手へのそれへと移動することを指摘している⁴⁾。「我慢できない」感情の持ち主を明示しないことが、視点の移動をたやすくする例である。すなわち、作中人物の視点による（心中）描写の文章において、人称を区別しないことは、容易に叙述の支配権を語り手に取り戻させる。語り手の位置が物語世界の中にあれば、文章のテンスは現在形から過去形に変化する。逆にそれまで語りの行為を牛耳っていた語り手が、作中人物に叙述の視点を移せば、過去形叙述に現在形の描写が混じることになるだろう。

人称代名詞の省略——池上嘉彦にならって主語の非明示性と呼んでもよい——は日本語の語法の曖昧さにも反映されているが⁵⁾、それはある言表が誰について述べられたものであるか、また誰によってなされたものであるかを隠すのにまったく都合のよいものである。近代の小説が全世界的な規模で語る作者を葬りつつある状況において、この特性は有効に働く。その結果生じる物語の過去時制の中への現在時制の混入という現象は、アクチュアルな主題を追及する、あるいはレアリテーツグラート（実在の度合い）の高いものを表現しようとする現代文学の要求⁶⁾に的確に応えることのできるものであるといえるだろう。

- 1) 久保（平田）由美「近代文学における叙述の装置」（『文学』1984年4月）。
- 2) 「近代小説の言説」（『日本文学』1984年7月）。ここで三谷は『浮雲』中の「今日思懸けなくも、（中略）論旨免職となつた」という文をひいて「『今日』でありながら「た」という過去（文法上ではない）が記されている」と述べている。文法上でない過去というのがどのようなものを意味するのかは分明ではないが、これまでの議論からもわかるように、物語世界内の第三者によって叙述されているこの文における「た」はテンスとしての過去ではなく、アスペクトとしての完了をしめすものである。第二節で上げた「大きくなる／大きくなった」の対立と同様、動作性動詞「なる」の現在形はむしろ未然としての未来を示すと考えてよい。
- 3) 『物語の構造』187～190ページ（岩波書店、1989年）。
- 4) 前掲書、239ページ。
- 5) 池上嘉彦「日本語の語りのテキストにおける時制の転換について」（『語り／文化のナラトロジー』東海大学出版会、1986年）。
- 6) 波多野完治『文章心理学＜新稿＞』223～231ページ（大日本図書、1965年）。